

Blake et le *Laocoön* : pour une poétique du Mouvement

Jérémy Lambert

Abstract (F)

Bien qu'il ait été peu étudié, le *Laocoön* de William Blake constitue une œuvre fondamentale en ce qu'il laisse entrevoir, de façon condensée mais exemplaire, un art poétique qui sous-tend l'ensemble de la production de l'artiste. À l'analyse des relations étroites qu'entretiennent les annotations de Blake et sa gravure du *Laocoön*, on constate rapidement que ces liens sont multiples et prennent des formes diverses selon le niveau de lecture qui est retenu. En outre, on voit surtout se dégager un des principes fondamentaux du processus de création de Blake, à savoir une poétique du mouvement conçue comme outil de dématérialisation de la pensée, permettant d'éviter le fixisme de celle-ci.

Abstract (E)

Although little studied, William Blake's *Laocoön* constitutes a fundamental work since it foreshadows, in a condensed but exemplary way, the poetics that underlies the whole production of the artist. In our analysis of the relationships between Blake's annotations and his engraving of *Laocoön*, we can observe that these links are numerous and take various forms according to the level of reading that is chosen. Besides, we can observe as well the fundamental principles of the Blake's creative process, namely a poetics of movement conceived as a tool of dematerialization of thought and as a way of preventing the paralysis of mental processes.

Keywords

William Blake, *Laocoön*, poetics, mimesis, dialectic, Romanticism

« La vérité artistique et la vérité de la nature sont totalement dissemblables, et l'artiste n'a pas le devoir, ni même le droit, de tendre à ce que son œuvre apparaisse comme une œuvre de la nature. »

Goethe, *Écrits sur l'art*.

En 1815, John Flaxman, ami proche de William Blake, demande à ce dernier de réaliser plusieurs gravures en vue d'illustrer l'article sur la sculpture que lui a demandé de rédiger Rees pour sa *Cyclopædia*. Parmi ces illustrations, Flaxman souhaite une reproduction du *Laocoön*, dont un moulage a été réalisé pour l'école d'archéologie de l'Académie royale londonienne. Blake accepte l'offre et réalise une première esquisse du groupe, datée du premier octobre 1815. Quelques années

plus tard (aux alentours de 1820), il reprend cette gravure, restaurant au dessin les parties manquantes et remplissant le moindre espace blanc d'annotations très diverses mais dont le point commun est de se faire l'écho de la poétique et de l'esthétique singulières du poète et graveur. La gravure est réalisée à quelques exemplaires seulement et distribuée aux amis de Blake.

À l'analyse des relations étroites qu'entretiennent les annotations de Blake et sa gravure du *Laocoön*, on constate rapidement que ces liens sont multiples et prennent des formes diverses selon le niveau de lecture qui est retenu. Mais surtout, on voit se dégager un des principes fondamentaux du processus de création de Blake, à savoir une poétique du mouvement, conçue comme outil de dématérialisation de la pensée, permettant d'éviter le fixisme de celle-ci.

Les œuvres de William Blake : une typologie non prescriptive

Dans un essai de typologie de l'œuvre de Blake, Danièle Chauvin propose de considérer les rapports entre texte et image selon trois modalités relationnelles : la relation critique, lorsque le texte « décrit, commente, interprète l'image » (Chauvin, 124) ; la relation d'illustration, lorsque le texte convie l'image ; et la relation de co-présence, lorsque « le texte et l'image sont créés dans le même temps, indissociables au point de s'exprimer dans la même technique (gravure) : le texte est un dessin, et les entrelacs végétaux, par exemple, prennent l'allure de signes linguistiques » (*ibid.*). C'est dans la première catégorie relationnelle, celle de la relation critique, que Danièle Chauvin situe le *Laocoön*. Le texte, rédigé après coup par Blake, viendrait donc commenter et interpréter la gravure du groupe, laissant transparaître les positions esthétiques de l'artiste à propos de ce dernier et, plus généralement, à propos de l'acte créateur.

Toutefois, s'il est commode d'offrir au lecteur ou au spectateur certaines lignes conductrices permettant d'appréhender une œuvre, celles-ci ne doivent en aucun cas être envisagées comme prescriptives. « La plupart des œuvres gravées de Blake imposent une lecture simultanée du texte et de l'image » (Chauvin, 122), note Danièle Chauvin, et c'est précisément parce que les œuvres de Blake impliquent de façon conjointe l'image et le texte – et qu'elles se veulent complémentaires et unitaires malgré leurs singularités – que l'on ne peut prétendre à l'analyse distincte de l'une et de l'autre. En effet, les différents fragments (le fragment étant entendu ici selon l'acception romantique, désignant un texte court, à la fois clos sur lui-même du point de vue du sens et ouvert sur le monde en ce qu'il constitue le point de départ d'une réflexion plus large, soit un aphorisme) qui composent l'œuvre, plus qu'un simple discours sur le groupe statuaire, « s'immisce[nt] dans l'image et la prenne[nt] en otage, modifiant radicalement les enjeux de sa réception, inversant leur rapport » (Chauvin, 122). Imbriqués dans l'espace entourant la gravure, les aphorismes forment

avec celle-ci « un bloc compact et quasiment inextricable de formes, de lignes et de mots, un vrai labyrinthe de signes [et] transforment l'épisode illustré et la sculpture en véritable allégorie, et, changeant de références religieuses et mythiques, modifient complètement son sens » (Chauvin, 129). Ainsi, il semble difficile d'imaginer séparer le texte et l'image, qui prennent tout leur sens dans leur co-présence. Cette indissociabilité fondamentale s'inscrit, on le sait, au cœur de la technique de la gravure. Enfin, soulignons le fait que le *Laocoön* de Blake met également en jeu une relation d'illustration, la statue grecque servant de contre-modèle à la théorie blakienne de l'Imagination.

Si l'image texte et l'image entretiennent ici un rapport d'interdépendance fort, en outre, la gravure, loin de constituer un ensemble homogène et rigide, doit s'entendre dans ce qu'elle a de poétique, au sens étymologique du terme, c'est-à-dire dans son « faire ». Car c'est par le jeu d'un va-et-vient incessant entre le texte et l'image qu'il évite de cristalliser sa pensée ; c'est par le mouvement continué induit par la gravure que Blake met en œuvre ses propres principes esthétiques : la dématérialisation de l'Idée (de la « Raison », dira-t-il) au profit de la faculté immatérielle et divine qu'est l'Imagination.

Deux arguments peuvent étayer cette thèse. Premièrement, texte et images offrent au lecteur-spectateur une opération ludique de mouvement incessant. Ainsi, les livres illustrés de Blake (*Le Livre de Job*, *Milton*, *Jérusalem...*) constituent autant d'entités mouvantes mettant en présence texte et image, généralement moins sur le mode de l'interaction subordonnée (relation critique et relation d'illustration) que sur le mode de la nécessité réciproque (relation de co-présence). Deuxièmement, l'univers mythologique créé par Blake est un monde flottant, comme cela a été souligné (par Northrop Frye et Francis Léaud e. a.) ; bien que l'on puisse dégager une essence propre à chacun des éléments mythologiques que propose l'artiste (ce qu'a tenté, par exemple, Stephen Foster Damon dans son *Blake Dictionary*), l'ensemble des signifiés susceptibles d'être attachés à chacune de ces figures reste infini : la pensée de William Blake – une pensée qui évolue au rythme des œuvres qu'elle engendre – joue de l'analogie et des apparences, toujours trompeuses chez lui (car elles ne sont que le reflet de la forme incarnée, précipitée dans le monde visible à la suite du péché originel), et non de la comparaison (Léaud, 113). De plus, les personnages et les lieux que met en scène Blake sont toujours multiples : ils peuvent représenter diverses manifestations d'une même entité selon des distinctions de genre (comme « Los » et « Enitharmon », respectivement pôle masculin et pôle féminin de l'Homme), d'aspects (comme les quatre « Zoas » – « Tharmas », « Urizen », « Luvah » et « Los-Urthona », qui, réunis, forment « Albion », l'homme d'avant la Chute) ou encore de moments (comme les quatre niveaux d'existence – « Ulro », « Generation », « Beulah » et « Eden », les deux derniers formant, ensemble ou séparément selon les poèmes,

« Jerusalem » – la part féminine d'« Albion »).

En définitive, s'il est évident que l'on a bien affaire, dans le *Laocoön*, à une relation critique entre texte et image, il s'avère donc tout aussi pertinent de parler de relation d'illustration et de relation de co-présence.

La gravure du *Laocoön* : de la lecture allégorique à la lecture anagogique

L'interprétation globale que propose Blake du groupe du *Laocoön* est aujourd'hui bien connue : il s'élève « contre les prétentions morales et séculières d'une religion naturelle fondée sur le Pouvoir, la Science et l'Argent. Contre elle, il revendique les pouvoirs et les droits du Christianisme véritable, c'est-à-dire de l'Art » (Chauvin, 130). Le sens des aphorismes de l'auteur est généralement assez transparent à ce sujet (lignes 45 à 47 ; les extraits cités renvoient à la numérotation de l'édition électronique disponible sur le site *The William Blake Archive*) :

*The True Christian Charity not dependent on Money [...]
that is on Cæsar or Empire or Natural Religion
Money, which is The Great Satan or Reason.*

Cette interprétation, que l'on peut formuler à partir d'autres fragments (voir lignes 47, 52 ou encore 109 à 111), n'est cependant le fruit que d'un premier niveau d'analyse du texte, envisagée comme l'interprétation allégorique de l'œuvre blakienne. Il peut être pertinent de prolonger la réflexion et d'interroger la valeur anagogique de l'œuvre (« prophétique » ou « visionnaire », pour reprendre les termes de Blake et de Joannes Cassianus : ce glissement renvoie à la théorie exégétique médiévale des quatre interprétations [I Cor 14, 6], développée, entre autres, par ce dernier). Quittant le fixisme matériel de l'allégorie, le lecteur-spectateur qui oriente sa lecture en fonction de cette clef, tente ainsi de saisir les « secrets les plus sublimes et les plus sacrés du ciel » (Cassianus, 190) que met en place l'auteur.

Afin de construire cette analyse, il convient de partir d'une des grandes caractéristiques du *Laocoön* : l'utilisation de l'aphorisme. Cette pratique n'est pas propre à Blake mais elle appartient à l'esthétique des romantiques allemands, et notamment à Friedrich Schlegel, dont les fragments, publiés dans l'*Athenäum*, servent en même temps d'art poétique et de programme esthétique aux intellectuels d'Iéna. Le fragment permet à l'auteur de saisir à la fois l'essence et la fulgurance d'une pensée ou d'une vision (Blake affirmait que « *All that we See is Vision* » [*Laocoön*, ligne 20], mais que ce qui était vu l'était « *not with but through the eye* »), sans tomber dans l'élaboration d'un système rationnel complexe et pesant qui ferait perdre à celle-ci toute sa puissance évocatrice (ce reproche est, somme toute, celui qu'adressait Wackenroder à l'immense travail critique de

Winckelmann).

Dans le *Laocoön* (ligne 51), Blake affirme : « *The outward Ceremony is Antichrist* » (*Antichrist* doit être compris ici comme *science* et « *denotes the whole body of error, metaphysical, moral, and æsthetic* » – Sloss & Wallis, 643), cette position l'instituant contre tout ce qui, de près ou de loin, ressort de l'apparence. Les apparences sont trompeuses : elles représentent le corps visible d'Albion (c'est-à-dire « Tharmas », percepteur des sens) après une Chute dont la caractéristique principale, nous le savons, est d'avoir précipité l'homme au cœur du monde visible. C'est en ce sens qu'il faut comprendre les récriminations de l'artiste à l'encontre de la Nature (ligne 33) :

Satans Wife the Goddess Nature is War & Misery & Heroism a Miser

Et c'est dans cette logique également que, selon Blake, l'artiste ne peut faire œuvre selon le principe alors dominant de la mimésis, qui suppose l'imitation de la Nature, elle-même rebut perceptible d'un Monde perdu (lignes 34 à 36) :

Israel deliverd from Egypte / is Art deliverd from / Nature & Imitation

La méfiance à l'égard des mots et l'iconisation textuelle

Ce refus des apparences explique, dans un premier temps, la méfiance de Blake à l'égard des mots, qui ne constituent que l'incarnation, l'enveloppe visible de la pensée, ou, pour parler en termes blakiens, de l'Imagination (lignes 41 et 42) :

The Eternal Body of Man is The Imagination, that is God Himself
the divine body

Ainsi, par l'utilisation du fragment, c'est l'enfermement de la pensée dans les mots que Blake tente d'éviter.

Outre cette première fonction, et corollairement à celle-ci, l'utilisation du fragment permet une seconde perspective intéressante. En effet, comme le notait Schlegel, « [p]areil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » (fragment 206). Ainsi, il forme une entité particulière, régie de soi ; il « se définit donc par un degré zéro de la continuité ; il est la forme qui se détache sur le blanc de la page » (Laouyen). Le texte du *Laocoön* de Blake subit à cet égard une véritable opération d'iconisation : en plus d'être destinés à la lecture, les aphorismes du *Laocoön* participent aussi à l'élaboration du sens en tant qu'éléments iconiques. On note à cet égard leur disposition particulière : ils sont inscrits pêle-mêle, tantôt horizontalement, tantôt verticalement (regardant vers la droite ou la gauche), tantôt selon les courbes du groupe statuaire central. Ils frappent aussi par l'utilisation de lettres issues d'alphabets non latins : Blake utilise les alphabets grec et hébreu afin de mentionner certains

termes dans leur langue originelle. C'est le cas aux lignes 2 (« Yahweh »), 16 (« messager de Jehovah »), 17 (« Ophiuchus », mot grec signifiant le « gardien de serpents »), 32 (« Lilith ») et 42 (« Jeshua », Jésus). On notera dans l'écriture du terme « Ophiuchus » l'entremêlement de l'omikron et du sigma final qui constitue, sur le modèle des enluminures des manuscrits médiévaux qu'appréciait particulièrement Blake, une figure à la fois separentine et labyrinthique rappelant, dans un procédé de mise en abyme, son propre *Laocoön*. De plus, la superposition au milieu du mot de l'omikron et de l'upsilon, courante en grec classique, permet à Blake – qui n'était pas ignorant des théories ésotériques fondamentales – de former, selon l'iconographie traditionnelle, le symbole de la constellation du taureau. Ce mouvement permet ainsi à Blake d'enchevêtrer deux constellations : celle du Serpente (Ophiuchus) et celle du taureau. Cette analyse, loin d'être anecdotique, résume de façon lapidaire l'art poétique de Blake, un art qu'il met clairement en évidence dans sa composition : le terme d'Ophiuchus occupe en effet une position centrale dans la gravure, située juste au-dessus de la figure de Laocoön. On observe aussi l'utilisation d'une typographie variée (notamment en ce qui concerne la taille et la police des caractères). Ainsi, les lignes 18 et 99 à 104 offrent plusieurs exemples des caractères gothiques qu'affectionnait Blake. Enfin, on ne peut manquer de remarquer l'utilisation abondante des majuscules – phénomène courant en anglais et particulièrement exacerbé dans cette gravure, qui laisse supposer la portée sémiographique de celles-ci (voir, par exemple, les lignes 6 à 10 : « Good & Evil are / Riches & Poverty a Tree of / Misery / propagating / generation & Death »).

De ces éléments peuvent être tirées plusieurs conséquences, et d'abord le fait qu'il n'existe pas de sens de lecture qui soit prédéfini, ce qui renforce le caractère labyrinthique de la gravure ; l'œil est sans cesse sollicité d'un endroit à un autre et les fragments forment autant d'entités dont les frontières sont définies par des espaces blancs significatifs. En un mot, comme le fait remarquer David E. James, l'ensemble de ces facteurs « *call[s] attention to the purely graphic qualities of the text and remind us of the sculptural quality that inheres as much in the text as in the illustration* » (James, 228). Ainsi, près d'un siècle avant le *Coup de dé* mallarméen, on assiste ici à un questionnement sur l'écriture de la part d'un artiste qui propose une nouvelle « modalité d'expression et d'interprétation qui rend compte du caractère hybride de la création poétique [...] » (Gullentops, 167), une particularité que nous appellerons, avec David Gullentops, le « lisuel ».

Cette modalité d'expression, favorisant un double jeu de lecture, permet à Blake d'éviter tout immobilisme : « pour préserver son dynamisme, la réflexion recourt alors à un autre mode d'expression qui s'apparente à l'imaginaire visuel » (Gullentops, 172). L'artiste joue avec son texte selon qu'il se situe tantôt en poète, tantôt en graveur, et entraîne son lecteur dans un imaginaire

visuel tout en laissant « subsister le réseau interactif des modèles dynamiques sensoriels et [...] en ne lui impos[ant] aucune orientation de sens qui dépende d'un univers référentiel autre » que celui du texte lui-même (Gullentops, 173). Ainsi, chacun des fragments représentés par Blake forme autant de traits intellectuels et graphiques initiateurs de mouvement, donc dispensateurs d'énergie. Car « Blake voyait avant tout dans le trait une expression de l'énergie. On peut interpréter toutes les formes massives comme la manifestation et le produit d'une pulsion d'énergie, et le trait représentait bien pour Blake l'énergie, l'empreinte de la vie elle-même » (Raine, 109). Cette position lui permet de dépasser les mots dans ce qu'ils peuvent avoir d'usé afin de proposer quelque chose de neuf, qui transcende les apparences trompeuses de l'incarnation de la pensée par l'aménagement d'un espace de mise à distance du texte typique d'une certaine forme d'ironie romantique.

Nature et Imagination : le refus de la mimésis

On retrouve également le refus des apparences dans la critique que fait Blake du *Laocoön* grec. Le groupe sculpté du Laocoön est découvert le 14 janvier 1506 et acquis par le pape Jules II, qui le place dans la cour de l'Octogone de son palais du Belvédère. Le groupe, qui est généralement associé à celui dont parle Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* (XXXVI, 37), suscite très vite l'enthousiasme général. Et c'est à partir de lui que Lessing développe en 1766, dans un essai éponyme, une réflexion critique autour des frontières entre poésie et peinture. La critique fondamentale que réalise Blake à l'égard du groupe tient dans ce que l'on considère généralement comme le titre de son œuvre (lignes 2 et 3) :

*Yahweh & his two Sons Satan & Adam as they were copied from the Cherubim
of Salomons Temple by three Rhodians & applied to Natural Fact, or History of Ilium.*

Le mot est clairement employé : c'est parce qu'ils ont *copié* dans un style *naturel*, réaliste, les chérubins du temple de Salomon que les trois artistes rhodiens ont perverti l'essence qui faisait de ceux-ci des œuvres inspirées. David E. James fournit à propos de ce titre une explication détaillée : « *When the group was copied from Solomon's temple and appropriated by the insidious Greeks, it fell from a spiritual into a material ontology, from a visionary into an allegorical use, and so came to exemplify a historical mutation of consciousness, coextensive with the fall itself* » (James, 229). Ontologie matérielle et utilisation allégorique : tels sont donc les deux reproches formulés par Blake.

L'on comprend facilement la réticence de Blake face à l'allégorie : en tant que représentation de l'abstrait par le concret, c'est-à-dire en tant qu'incarnation d'un élément idéal, l'allégorie est associée pour Blake à l'univers des sens, et donc, selon lui, au monde postlapsaire. Dès lors, plutôt qu'à cette lecture allégorique, c'est à un autre type d'interprétation qu'il faut s'en remettre : l'interprétation Image & Narrative, Vol 11, No 1 (2010)

« visionnaire » ou anagogique, comprise comme s'élevant « des mystères spirituels, à des secrets du ciel, plus sublimes et plus augustes » (Cassianus, 190). Le passage de l'anagogie à l'allégorie dans la statue grecque correspond à la transition d'une ontologie spirituelle (révélant les véritables mystères de la foi) à une ontologie matérielle (s'établissant comme pâle copie d'un monde tombé en disgrâce). C'est ce que l'on retrouve également dans l'extrait, déjà cité (lignes 35 à 37) :

Israel deliverd from Egypt / is Art deliverd from / Nature & Imitation.

Ainsi, à travers cette réalisation grecque du Laocoön, c'est l'art qui est humilié (« *Art Degraded* », ligne 4) et l'Imagination qui est niée (« *Imagination Denied* », ligne 4).

Ce refus de la mimésis et, plus généralement, de la Nature, fait de Blake un des grands opposants aux thèses rationalistes du dix-huitième siècle, qui voient dans la perception du monde et dans la raison les principes fondateurs de la connaissance humaine : « *Hebrew Art is / called Sin by the Deist Science* » (lignes 18 et 19), écrit Blake, pointant la mécompréhension fondamentale existant entre raison et foi. Cette critique du rationalisme (et surtout des trois « Noirs Moulins de Satan » qu'incarnent Bacon, Newton et Locke), qui caractérise notamment les dieux antiques (« *The Gods of Greece & Egypt were Mathematical / Diagrams* », lignes 59 et 60), est récurrente dans l'œuvre de Blake : la raison est assimilée dans son système mythologique à la figure d'« Urizen » (une des deux figures négatives parmi les quatre Zoas), que le graveur représente un compas à la main (voir les gravures *Newton* ou *L'Ancien des Temps*).

Par cette position poétique, Blake se rapproche de la conception de Lessing. Comme le rappelle Annie Mavrikis, on retrouve « son aversion pour l'imitation “directe” de la nature considérée comme plus basse et vulgaire que le travail de l'imagination » (Mavrikis, 61). L'objectif de l'essai de Lessing était, bousculant l'adage classique de *ut pictura poesis*, de proposer une délimitation des frontières entre poésie et peinture au moyen de la distinction entre « arts du temps » et « arts de l'espace », deux modalités artistiques particulières nécessitant des approches et des outils d'analyse appropriés. Or, cette proposition de séparation des arts, décisive pour l'époque, se retrouve chez l'artiste londonien. Partant de prémisses semblables, à savoir l'existence d'une différence irréductible entre peinture et littérature, Blake parvient cependant à une conclusion différente : si ces deux arts sont distincts, il ne s'agit pas de creuser davantage l'écart qui les sépare, mais bien de les réunir par un aller-retour de l'un à l'autre afin d'accéder à une sorte d'« art total ». Opérer un va-et-vient, un mouvement continu entre temps et espace, mais également entre fulgurance (de l'Imagination) et persistance (de l'infini divin), tel est le projet poétique de Blake – un projet tout entier tendu vers le dépassement du temps et de l'espace, vers l'éternité (ou le non-temps) et le vide (ou le non-espace) mystiques.

L'exaltation du Mouvement

Le refus de la mimésis et l'exaltation de l'Imagination revendiqués par Blake dans ses œuvres marquent ainsi avant tout la nécessité de la primauté de la spiritualité sur la matérialité. En tant qu'elle fige, l'incarnation, produit de la Chute originelle, ne peut révéler à l'Homme les vérités profondes qui l'habitent et l'amener à la Rédemption. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la critique que Blake adresse au *Laocoön* grec.

Le texte et l'image à l'œuvre dans la gravure de l'artiste interagissent sur le mode de la relation d'illustration (par anti-modèle) et sur celui de la relation critique. Mais afin de ne pas tomber dans l'aporie qu'il dénonce, Blake propose de considérer également texte et image selon un troisième type de relation : celui de la co-présence et de l'interdépendance. En effet, dans sa gravure, les fragments et le groupe forment un même élément indissociable : le texte ne s'interprète qu'en fonction d'une image renvoyant à lui selon un principe de va-et-vient permanent. Celui-ci anime l'œuvre de Blake en lui évitant tout fixisme réducteur et en offrant ainsi « un beau tableau [qui] n'atteint jamais à autant de grâce et de vitalité que lorsqu'il exprime le Mouvement, c'est-à-dire, d'après le peintre, l'esprit d'une œuvre d'art » (Raine, 110).

Ces diverses préoccupations (liens indéfectibles entre écriture et peinture, questionnement de la théorie mimétique, théorie de la désincarnation de la pensée comme libératrice du sens profond des choses) sont autant de signes d'une rupture et d'une mutation importantes qui animent les esprits de l'époque. Par son œuvre, William Blake (tout comme d'autres, d'ailleurs) jette le soupçon en ébranlant les principes mêmes d'une esthétique basée sur le postulat d'un ordre du monde permanent et stable. Ainsi, à travers ce questionnement, on assiste à la remise en cause d'un paradigme esthétique – et anthropologique – fondé sur une conception universelle et constante de l'Homme et du monde. On comprend dès lors aisément les craintes et les appréhensions des contemporains de Blake à l'égard d'une œuvre aussi novatrice que troublante.

Par contraste, la Révolution française (par la suppression violente de l'ordre établi) et le romantisme (par l'élaboration d'un nouvel horizon culturel alimenté, notamment, par une interrogation centrée sur l'humain, l'introduction du relativisme existentiel et l'ouverture à la spiritualité – dans un sens large) vont amener à la mise en place d'un paradigme nouveau – celui de l'incertain, du toujours partiel – dans lequel l'Homme et le monde n'apparaissent qu'en vision éclatée et mouvante, sans cesse à réinterroger et à réinterpréter. Désinstitutionnalisés, les métiers de peintre et d'écrivain se redéfinissent alors à la lumière d'un idéal perdu depuis la Renaissance : celui de l'artiste, dont le terme revient à la mode au début du dix-neuvième siècle. L'appellation, plus englobante (l'artiste est tout autant écrivain que peintre ou musicien – que l'on pense aux

figures de Delacroix, Baudelaire, Hugo ou encore Huysmans), renvoie à cette idée neuve d'une esthétique intégrée et transcendante qui s'attache à la définition impossible, car infinie, de l'homme moderne. Une esthétique du Beau à l'élaboration de laquelle chacun apporte ses fragments (aphorismes et méditations diffuses plutôt que systèmes complexes), oscillant selon le mouvement dialectique proposé par Baudelaire dans ses *Curiosités esthétiques* – mais déjà initié chez William Blake –, entre l'éternel et le relatif.

Jérémy Lambert

Université catholique de Louvain

Bibliographie

Œuvres de Blake

Laocoön, édition électronique (copy B, vers 1826-1827, Collection of Robert N. Essick), disponible sur le site *The William Blake Archive*, en ligne : www.blakearchive.org/exist/blake/archive/transcription.xq?objectid=laocoon.b.illbk.01 (dernière mise à jour du 26 mars 2009).

Autres références

Chauvin Danièle, « Du *Catalogue descriptif* aux *Chants d'innocence* : essai de typologie des rapports du texte et de l'image dans l'œuvre de William Blake », dans Linarès Serge [éd.], *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2007, p. 121 à 139.

Foster Damon Stephen, *A Blake Dictionary*, London, Thames and Hudson, 1965.

Gœthe Johann Wolfgang von, *Écrits sur l'art*, éd. et trad. de Jean-Marie Schaeffer, Paris Garnier-Flammarion, 1996 [1983].

Gullentops David, *Poétique du lisuel*, Paris, Méditerranée, 2001 (Créis).

James David E., « Blake's Laocoön : A Degree Zero of Literary Production », dans *Publication of Modern Language Association*, vol. 98, n° 2, 1983, p. 226 à 236.

Joannes Cassianus, *Conférences VIII-XVII*, traduction et notes par Eugène Pichery, Paris, Cerf, 1958 (Sources chrétiennes, 54).

Léaud Francis, *William Blake*, Paris, Armand Colin, 1968.

Mavrakis Annie, *La figure du monde. Pour une histoire commune de la littérature et de la*

peinture, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 61.

Raine Kathleen, *William Blake*, Paris, Chêne, 1970.

Sloss Duncan John & Wallis John Peter Richard, *The Prophetic Writings of William Blake*, Oxford, Clarendon Press, 1969.

Jérémy Lambert est étudiant-chercheur en littérature française à l'Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve). Ses centres d'intérêt s'articulent autour des liens entre peinture et littérature et du questionnement spirituel (notamment chez Joris-Karl Huysmans).
Contact : jeremy-lambert@hotmail.com